

Romuald Huszcza

## Lingwistyczna poetyka narracji w *Kokoro*

Zanim przejdziemy do bliższego przyjrzenia się różnym aspektom narracji w powieści Sosekiego, warto byłoby się przynajmniej przez chwilę zastanowić nad teoretycznymi kłopotami związanymi z tym pojęciem. Narracja, jako określony typ językowej struktury powieściowej, jest współcześnie pojmowana coraz szerzej. Staje się strukturą nie tyle powieściową, ile ogólnie semiotyczną, a więc układem i porządkiem znaków z gruntu odmiennych substancjalnie od tworzywa językowego i niekoniecznie układających się w hierarchię, którą moglibyśmy bez wahania nazwać tekstem.

Przyczyniają się do tego z pewnością różne nurty w obrębie wielu dziedzin humanistyki, które z jednej strony zapożyczają aparat terminologiczny językoznawstwa, a z drugiej ogromnie poszerzają bądź zmieniają nie tylko konotację, ale często denotację terminów. Sprzyja też temu charakterystyczna postawa pan-semiotyzmu, która skłania badaczy, w tym literaturoznawców, teoretyków sztuki, muzykologów, filmoznawców, specjalistów od architektury, urbanistyki i innych dziedzin do postrzegania artefaktów, z którymi mają bezpośrednio do czynienia w swojej dziedzinie, jako znaków komunikujących nie tylko znaczenia, ale w swoich bardziej złożonych układach nawet sądy bądź rozbudowane wielowarstwowo sensory. W tych różnych wizjach pojęcia takie jak *język*, *nadawca*, *adresat*, *kod*, *znak*, *tekst*, *przekaz* mogą więc przybierać bardzo różne zakresy i treści<sup>1</sup>.

Stosunkowo najbliższe sobie w postrzeganiu narracji są literaturoznawstwo i lingwistyka, ale nawet jeżeli zgodzimy się z tym, że pojęcie to ma prymarnie charakter teoretycznoliteracki, to jednak także lingwistyka wnosi tutaj nieco odmienne spojrzenie. Narracja jako struktura językowa jest bowiem budowana

---

<sup>1</sup> Na fakt ten zwrócił po raz pierwszy uwagę ponad cztery dekady temu Adam Weinsberg (1983; 21, 48).

także za pomocą środków ściśle gramatycznych, odnoszących się do systemu językowego i jego zasobu wykładników kategorii gramatycznych.

Skoro zatem będzie tu mowa o artystycznych walorach powieściowego opowiadania zdarzeń, stanów wewnętrznych i wizji w jednym z najsłynniejszych dzieł japońskiej literatury XX stulecia, to można tutaj przywołać przede wszystkim całkowicie systemowo-lingwistyczną kategorię predykatów zdaniowych, jaką jest ukształtowana już w czasach Sōsekiego gramatyczna forma narracji w stylu pisanym odróżniająca się wyraźnie od narracji w wypowiedziach mówionych. Jest nią tak zwana finitywna narratywna forma orzeczeń, charakteryzująca się wykładnikami takimi jak *-(r)u* dla czasowników, *-i* dla przymiotników w czasie teraźniejszo-przyszłym, *-(da)ta* oraz *-katta* w czasie przeszłym i innymi.

W japońskiej tradycji gramatycznej określa się ją często mianem *suru tai* する体 „styl suru”, mając na myśli styl zwracania się do adresata, słuchacza bądź czytelnika. W mowie formy te mają charakter poufały i służą do sygnalizowania niższej rangi adresata. Natomiast w kontekście dyskusji o stylach określenie to dotyczy formy narracji w tekście pisanym, kiedy to potencjalny odbiorca jest jedynie założony, hipotetyczny, nie pojawia się bezpośrednio w sytuacji komunikacyjnej, jaką jest tworzenie i kierowanie tekstu w postaci dzieła literackiego do odbiorcy.

Zgodnie z tym w początkowych wersach *Kokoro* możemy więc wskazać bardzo wiele takich właśnie form gramatycznie ukonstytuowanych w systemie japońszczyzny jako predykaty zdań pisanych, opisowych, literackich stylistycznie i zarazem neutralnych komunikacyjnie, gdyż nie tylko stylistyka artystyczna, ale także pragmatyka komunikacji literackiej definiuje tę funkcję najpełniej.

*Watakushi wa sono hito o tsune ni Sensei to yonde ita. Dakara koko de mo tada Sensei to kaku dake de honmyō wa uchiakenai. Kore wa seken o habakaru enryo to iu yori mo, sono hō ga watakushi ni totte shizen da kara de aru. Watakushi wa sono hito no kioku o yobio-kosugoto ni, sugu „Sensei” to iitaku naru. Fude o totte mo kokochi wa onaji koto de aru. Yosoyososhii kashira moji nado wa totemo tsukau ki ni naranai.*

私はその人を常に先生と呼んでいた。だからここでもただ先生と書くだけで本名は打ち明けない。これは世間を憚る遠慮というよりも、その方が私にとって自然だからである。私はその人の記憶を呼び起すごとに、すぐ「先生」といいたくなる。筆を執っても心持は同じ事である。よそよそしい頭文字などはとても使う気にならない。

Nazywałem go zawsze Senseiem. Teraz też będę o nim mówił po prostu Sensei, nie wyjawię prawdziwego nazwiska. Nie dlatego, żebym obawiał się popełnienia niedyskrecji, po prostu tytuł ten brzmi dla mnie bardziej naturalnie. Ilekroć bowiem wspominam tego człowieka, zawsze ciśnie mi się na usta słowo Sensei. To samo przeżywam teraz, gdy biorę pędzel do ręki. Nie potrafię przezwyciężyć niechęci i posłużyć się obcymi dla mnie łacińskimi inicjałami<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Natsume Sōseki, *Sedno rzeczy*, tłum. Mikołaj Melanowicz, Warszawa: PIW 1973, s. 5.

W przytoczonym tu fragmencie takie formy orzeczeń finitywnych, jak:

*yonde ita* 呼んでいた ‘nazywałem’

*uchiakenai* 打ち明けない ‘nie ujawnię, nie wyjawię sekretu, nie otworzę się przed kim’

*iitaku naru* いいたくなる ‘nabieram chęci powiedzenia, zaczynam chcieć mówić, powiedzieć, nadchodzi mnie ochota mówienia’

*tsukau ki ni naranai* 使う気にならない ‘nie mogę się przełamać, żeby użyć, nie mogę nabrać chęci użycia’

są właśnie eksponentami stylu narratywnego, a więc neutralnego wobec na przykład, kolokwialnych form zwracania się do innych, które muszą być niezależnie od wartości osobowej orzeczenia nacechowane pod względem honoryfikatywności. Mówiąc w uproszczeniu, bo do tej kwestii jeszcze wrócimy w niniejszej dyskusji, każda wypowiedź mówiona, odznaczająca się bezpośrednią interakcyjnością – co polega na tym, że adresat jest dla nadawcy nie tylko konkretnie obecny na miejscu i w czasie wypowiedzi, ale jest dostępny komunikacyjnie, może dać wyraz swojej reakcji na wypowiedź, może być sterowany przez nadawcę bądź, przeciwnie, wpływać na niego na rozmaite sposoby i tak dalej – musi zawierać manifestację relacji towarzyskiej między nadawcą a adresatem. Może być przeto skierowana w sposób bądź poufaty, bądź też niepoufaty, bezceremonialny bądź ceremonialny, nieaprecjatywny bądź aprecjatywny.

Dla stylu narratywnego, opartego na omawianej tu postaci gramatycznej orzeczeń, charakterystyczne jest natomiast kierowanie wypowiedzi w przestrzeń komunikacyjną z jedynie zakładanym, wyobrażonym potencjalnym odbiorcą. Formy typu *suru tai* する体 nie są zatem nacechowane żadną fatycznością. Nie są konkretne komunikacyjnie, mają być odbierane w warunkach bezpośredniego kontaktu jedynie z samym, napisanym tekstem, w jego materialnej, drukowanej postaci. Jednakże taki wyobrażony odbiorca może się stać bardziej konkretnym narracyjnym adresatem, jeżeli tylko zostanie w jakiś szczególnie sposób zasygnalizowany przez narratora. Sygnalizacja taka w wypadku języka japońskiego może polegać właśnie na zmianie trybu narracji, z pisanego, abstrakcyjnego pod względem usytuowania w przestrzeni komunikacyjnej, na konkretny, mówiony lub quasi-mówiony, w warunkach opartego na fatyczności i interakcji kontaktu między nadawcą a odbiorcą.

W tekście *Kokoro* mamy do czynienia z taką sytuacją w trzeciej części utworu, gdzie pojawia się epistolarna narracja w postaci listu pożegnalnego, listu-testamentu zawierającego ostatnią wolę i jednocześnie listu-spowiedzi życia, a będący jego osnową konstrukcyjną monolog epistolarny nabiera charakteru ukrycie dialogicznego, z wyraźnie sygnalizowaną osobą odbiorcy – jest nim narrator i zarazem pierwszoosobowy bohater części pierwszej i drugiej. Główną własnością gramatyczną takiej narracji jest używanie przez narratora ostatniej części, którym

tym razem jest Sensei, form orzeczeniowych należących do tak zwanego stylu *masu/desu tai* ます・です体.

W ten sposób w jednym i tym samym tekście *Kokoro* spotykamy dwa odrębne gramatycznie style narracji, pisany, ściśle narratywny i epistolarny, zbliżony do mówionego. Wpływa na to przede wszystkim odmienna sytuacja komunikacyjna. W przestrzeni komunikacyjnej zachodzi relacja bezpośredniego kontaktu między narratorem listu a jego adresatem. Mówimy tutaj o opozycji trybu narracji w konkretnym tekście, jakim jest powieść *Kokoro*, jednakże można na to zjawisko spojrzeć także z punktu widzenia całego systemu językowego. Oto bowiem we współczesnym języku japońskim funkcjonuje wyodrębniony gramatycznie styl narracji literackiej (czy też w ogóle konglomerat stylów pisanych, gdyż styl ten występuje także w tekstach naukowych czy w tekstach prasowych), który odróżnia się zdecydowanie od stylu mówionego, w którym to z kolei przejawia się komunikacyjna honoryfikatywność i etykieta językowa.

Nie jest to przy tym gramatyczno-systemowa własność jedynie japońszczyzny. Podobnie ukształtowana forma narracyjna orzeczeń zdań stylu pisanego pojawiła się również we współczesnym języku koreańskim, a z języków używanych na terenie Europy warto tu wymienić francuszczyznę, w której forma czasu przeszłego, zwana *passé simple*, jest podstawową postacią predykatów w opisowej narracji literackiej w przeciwieństwie do mówionej formy czasu przeszłego, jaką jest *passé composé*.

W powyższym fragmencie zwraca uwagę jeszcze jedna forma gramatyczna, zdecydowanie pisana stylistycznie, a jest nią tak zwana spójka *de aru*, która choć nazywana tak pod wpływem europejskiej tradycji lingwistycznej, daleko wykracza w japońszczyźnie poza zakres użycia na przykład polskiej czy łacińskiej spójki. Jest to bowiem składnik bardzo licznych predykatów złożonych z członów nominalnych, w stylu literackim tworzących rozbudowane konstrukcje składniowe, często o charakterze inwersji tematyczno-rematycznej. W użytej w drugim zdaniu tego fragmentu formie:

*shizen da kara de aru* 自然だからである. 'gdyż tak jest naturalnie, naturalniej'

występują więc dwie postacie tego rodzaju „spójki”, a mianowicie, mówiona *da* oraz pisana *de aru*, przy czym forma *da* jest tutaj w zasadzie neutralna stylistycznie, gdyż wymagana jest w połączeniu z wykładnikiem przyczyny, partykułą *kara*. Jest to zatem bardziej niż forma mówiona, jednoczłonowy wariant kontekstowy analitycznej postaci *de aru*.

Również w następnych dwóch zdaniach dalszej części tekstu pojawia się taka charakterystyczna inwersja z użyciem *de aru*:

*Watakushi ga sensei to shiriai ni natta no wa Kamakura de aru. Sono toki watakushi wa mada wakawakashii shosei de atta.*

私が先生と知り合いになったのは鎌倉である。その時私はまだ若々しい書生であった

Senseia poznałem w Kamakurze. Byłem wtedy jeszcze młodym, początkującym studentem<sup>3</sup>.

Inwersja tematyczno-rematyczna tego typu wprowadza główny nacisk na re-matycznie użytą nazwę miejscowości, w sensie „to właśnie w Kamakurze”, natomiast w drugim użyciu przeszłej postaci spółki tworzy ona orzeczenie imienne o funkcji podobnej do polskiej formy spółkowej *być KIM/CZYM*.

Ewolucja języka pisanego w japońszczyźnie doby Meiji miała niezwykle charakterystyczny przebieg i w niemal symboliczny sposób odzwierciedla się właśnie w narratywnej postaci spółki jako głównego komponentu orzeczeń imiennych oraz innych form predykatywnych o charakterze analitycznym i peryfrastycznym. Głównym obszarem konstytuowania się nowoczesnego japońskiego stylu narratywnego była proza artystyczna, w tym przede wszystkim nowe gatunki literackie, takie jak powieść czy opowiadanie, pozostające pod przemożnym wpływem przekładów z literatury zachodniej, głównie brytyjskiej i amerykańskiej, ale także francuskiej czy niemieckiej bądź rosyjskiej, tworzących swego rodzaju równoległy nurt literacki tzw. *hon'yaku bungaku* 翻訳文学. Obok tego modernizacja i kodyfikacja nowego stylu następowała w obrębie nowego gatunku komunikacji, jakim była prasa, gdyż uformowanie stylu narracji prasowej stało się właśnie pilną potrzebą społeczną.

Christoph Janasiak (1999) w swoim artykule na temat kodyfikacji języka prasy japońskiej przywołuje za pracą Nanette Twine charakterystyczne zestawienie rozmaitych postaci spółki stosowanych w różnych odmianach stylu pisanego. Były to następujące formy:

*nari tai* なり体 tradycyjna pisana klasyczojapońska postać spółki, w prozie Edo używana w partiach opisowych

*de gozaru tai* でござる体 używana w literaturze Edo w partiach dialogowych powieści

Ihary Saikaku mówiona postać spółki<sup>4</sup>

*de gozarimasu tai* でござります体 mówiona adresatywna postać spółki, nacechowana stylistycznie

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> W tekście *Kōshoku gonin onna* (Przypadki miłosne pięciu kobiet) Ihary Saikaku bohaterka trzeciej opowieści z drugiej książki, zwana przez otoczenie Osen, przedstawia się, mówiąc: Sen de gozaru. せんでござる. „Jestem Sen” (Osen to forma aprecjatywna z honoryfikatywnym prefiksem o- dodawanym do imion). Z drugiej strony jednak w ostatnim opowiadaniu z książki piątej inna bohaterka przedstawia się swemu niezbyt zaangażowanemu uczuciowo partnerowi Gengobeiowi: *Ware koto, Ryūkyūya no Oman to ieru onna nari*. 我事、琉球屋のおまんといへる女なり. „Jestem Oman, córka handlarza z Ryūkyū”. I tutaj występuje w partii dialogowej bardziej archaiczna forma *nari*, bardziej ceremonialna honoryfikatywnie. Por. Ihara Saikaku, *Przypadki miłosne pięciu kobiet. Kōshoku gonin onna*, red. Katarzyna Sonnenberg, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016, s. 228, s. 184.

*ja tai* じゃ体 mówiona postać spójki pozostająca pod wpływem zachodniojapońskiej normy językowej, charakterystycznej dla dawnej stolicy Kioto  
*de arimasu tai* であります体/ *desu tai* です体 wschodniojapońska mówiona niepoufała, adresatywna postać spójki, charakterystyczna już dla nowych czasów  
*da tai* だ体 jw. mówiona, ale poufała honoryfikatywnie nowa postać spójki  
*de aru tai* である体 pisana, nowo ukształtowana postać spójki w narracji literackiej używana w partiach opisowych

Trzy ostatnie formy występują we współczesnej narracji literackiej przez całe XX stulecie, *de aru* w partiach opisowych, natomiast *da* oraz *desu* w partiach dialogowych.

Przykładem jeszcze innej kategorii gramatycznej, która dotyczy bezpośrednio trybu narracji, może być kategoria osoby, czyli kategoria, która odzwierciedla pragmatyczne role komunikacyjne nadawcy tekstu i adresata (bądź odbiorcy) tekstu oraz rolę bohatera tekstu, osoby, o której mowa, czyli w naszym wypadku postaci należącej do fabuły utworu. Musimy przy tym pamiętać, iż w literaturze kategorie te mają jednak odmienny status ontologiczny i epistemiczny. Nadawcą tekstu jest tutaj w partiach opisowych oraz w partiach przywołujących wypowiedzi dialogowe często, choć nie wyłącznie, narrator neutralny pod względem wartości osobowej, niemanifestujący siebie bezpośrednio, w jego narracji typowy bohater to bohater trzecioosobowy. Z punktu widzenia czytelnika taki narrator w idealnym, powieściowym wymiarze perspektywy obserwacyjnej na scenie zdarzeń jest niedostrzegalny, nie pozostawia żadnych sygnałów swojej obecności. Na linii kontaktu komunikacyjnego, jakim jest kontakt między czytelnikiem-odbiorcą tekstu a narratorem-nadawcą nie obserwujemy żadnych lingwistycznych manifestacji tych ról.

Taka sytuacja była znamienna dla realistycznej prozy europejskiej oraz amerykańskiej i z tego kręgu czerpała swoje wzorce narracyjne poczynającą w dobie Meiji powieść japońska. Jako trzecioosobowe sygnały narracyjnego statusu bohaterów na scenie powieściowej wytworzyły się wtedy na wzór języków zachodnioeuropejskich narracyjno-literackie zaimki *kare* 彼 ‘on’ i *kanojo* 彼女 ‘ona’, niemające szerokiego zastosowania w języku mówionym i w codziennej komunikacji, gdyż nie były one osadzone w systemie honoryfikatywnym wypowiedzi dialogowych w kontaktach międzyosobowych. Dopiero po pewnym okresie wykształciła się tradycja neutralnego użycia tych zaimków w tekstach pisanych i zarazem nieodznaczających się bezpośrednią interakcją komunikacyjną, a więc w tekstach „klasycznie” narracyjnych, i nacechowanego poufałością użycia ich w zwrotach dialogowych, w sytuacji mówienia o innych osobach poza nadawcą i adresatem, nieobecnych (użycie nieco mniej nacechowane poufałością) oraz o osobach obecnych jako słuchacze wypowiedzi, co wprowadzało nacechowanie zdecydowanie poufałe, lekceważące bądź autorytarne.

Obok tego narrator może się także stać pierwszoosobowym nadawcą tekstu identyfikującym siebie za pomocą zaimka *ja*, wprowadzającym też niekiedy in-

kluzywną, a niekiedy ekskluzywną formę zaimka *my*, czyli *ja i inne postacie ze świata zewnętrznego* oraz *ja i wy, drodzy czytelnicy*. Rozróżnienie gramatycznej, w sensie lingwistycznym, oraz narracyjnej, w sensie literaturoznawczym, kategorii osoby uważane jest za zjawisko pospolite i niemal uniwersalne. Tymczasem jeżeli przyjrzymy się bliżej budowie gramatycznej języka japońskiego w porównaniu, na przykład, z polszczyzną, to możemy tutaj zauważyć istotne rozbieżności typologiczne, które także dla czysto literaturoznawczego oglądu narracji mają ogromne znaczenie.

Zauważymy bowiem przede wszystkim od razu rzucającą się w oczy różnicę polegającą na tym, że orzeczenia zdań w tekście japońskim są pozbawione wykładników kategorii osoby. W literackiej perspektywie narracyjnej nie są one zatem, jako takie, ani pierwszoosobowe ani trzecioosobowe – są neutralne. Narrator pierwszoosobowy musi więc być sygnalizowany za pomocą form zaimkowych, co widać niekiedy nawet już w samym tytule utworu, jak pokazuje to słynny przykład tytułu powieści *Wagahai wa neko de aru*. Kontrowersje semantyczne związane z tą frazą bywają często podnoszone w dyskusji nad translatoryką japońsko-obcojęzyczną. Polskie tłumaczenie w postaci *Jestem kotem*, podobnie jak francuski przekład *Je suis un chat*, oddaje właśnie gramatyczną pierwszoosobowość tak charakterystyczną dla polszczyzny w postaci pierwszoosobowej formy orzeczenia imiennego. Przekład ten spełnia zatem dobrze funkcję autoprezentacji zwierzęcego, chociaż w oczywisty sposób niezwykle silnie „udomowionego” w tym wypadku, narratora. Rosyjski ekwiwalent tej formuły autoprezentacji w brzmieniu *Wasz pakornyj sługa kot* (*Ваш покорный слуга кот*) przesuwając natomiast tę pierwszoosobowość w stronę pozagramatycznych sygnałów komunikacyjnych i wprowadza raczej formułę kończącą list niż wypowiedź otwierającą monolog. Jest to zatem wprawdzie autoprezentacja pierwszoosobowa, ale pozbawiona inicjującej kontakt fatyczności. Koreański przekład tytułu, *Na nŭn koyangi roso ida* (나는 고양이로소이다) jeszcze dobitniej akcentuje sytuację komunikacyjnej autoprezentacji w kierunku „nazywają mnie kotem, jestem, jak wiecie, kotem, występuję pod takim imieniem”. Z kolei niemieckie tłumaczenie, *Ich der Kater*, oddaje raczej gest identyfikacji nietypowego, zwierzęcego statusu narratora.

Nie jest też sprawą przypadku, że w tekście *Kokoro*, w którym dominuje narracja pierwszoosobowa, obserwujemy, tak odmienne od całej wcześniejszej tradycji narracyjnej w prozie japońskiej na przykład w okresie Edo, nagromadzenie wystąpień zaimka pierwszej osoby *watakushi*. Można to tłumaczyć wyraźnym wpływem nurtu *hon'yaku bungaku*, ale też wpływem bezpośrednich kontaktów i lektur Sosekiego, który przecież był wybitnym znawcą prozy brytyjskiej, jej głęboko rozumiejącym i refleksyjnym czytelnikiem i krytycznym analizatorem.

Pierwszoosobowość narracji *Kokoro* ze względu na zasygnalizowane tutaj własności typologiczne predykatu w zdaniu japońskim, polegające na braku gramatycznej kategorii osoby, przejawia się o wiele bardziej w sferze treści, przede



wszystkim przez przejmowanie przez narratora roli bohatera zdarzeń, osoby pojawiającej się na scenie powieściowej obok innych bohaterów, w odróżnieniu od niego samego, jednak faktycznie trzecioosobowych, Głównym takim bohaterem jest oczywiście Sensei. Oto początek podrozdziału drugiego:

*Watakushi ga sono kakejaya de Sensei o mita toki wa, sensei ga chōdo kimono o nuide kore kara umi e hairō to suru tokoro de atta. Watakushi wa sono toki hantai ni nureta karada o kaze ni fukashite mizu kara agatte kita. Futari no aida ni wa me o saegiru ikuta no kuroi atama ga ugoite ita. Tokubetsu no jijō ga nai kagiri, watakushi wa tsui ni sensei o minogashita ka mo shirenakatta. Sore hodo hamabe ga konzatsu shi, sore hodo watakushi no atama ga hōman de atta ni mo kakawarazu, watakushi ga sugu Sensei o mitsukedashita no wa, Sensei ga hitori no seiyōjin o tsurete ita kara de aru. Sono seiyōjin no sugurete shiroi hifu no iro ga, kakejaya e hairu ya ina ya, sugu watakushi no chūi o hiita. Junsui no Nihon no yukata o kite ita kare wa, sore o shōgi no ue ni supori to hōridashita mama, udegumi o shite umi no hō o mukaite tatte ita. Kare wa wareware no haku sarumata hitotsu no hoka nimotsu mo hada ni tsukete inakatta. Watakushi ni wa sore ga daiichi fushigi datta. Watakushi wa sono futsuka mae ni Yuigahama made itte, suna no ue ni shagaminagara, nagai aida seiyōjin no umi e hairu yōsu o nagamete ita. Watakushi no shiri o oroshita tokoro wa sukoshi kodakai oka no ue de, sono sugu waki ga hoteru no uraguchi ni natte ita node, watakushi no jitto shite iru aida ni, daibu ooku no otoko ga shio o abi ni dete kita ga, izure mo dō to ude to momo wa dashite inakatta. Onna wa koto sara niku o kakushigachi de atta. Taitei wa atama ni gomusei no zukin o kabutte, ebicha ya kon ya ai no iro o namima ni, ukashite ita. Sō iu arisama o mokugeki shita bakari no watakushi no me ni wa, sarumata hitotsu de sumashite minna no mae ni tatte iru kono seiyōjin ga ika ni mo mezurashiku mieta.*

私がその掛茶屋で先生を見た時は、先生がちょうど着物を脱いでこれから海へ入ろうとするとところであった。私はその時反対に濡れた身体を風に吹かして水から上がって来た。二人の間には目を遮る幾多の黒い頭が動いていた。特別の事情のない限り、私はついに先生を見逃したかも知れなかった。それほど浜辺が混雑し、それほど私の頭が放漫であったにもかかわらず、私がすぐ先生を見付け出したのは、先生が一人の西洋人を伴っていたからである。

その西洋人の優れて白い皮膚の色が、掛茶屋へ入るや否や、すぐ私の注意を惹いた。純粹の日本の浴衣を着ていた彼は、それを床几の上にすぼりと放り出したまま、腕組みをして海の方を向いて立っていた。彼は我々の穿く猿股一つの外何物も肌に着けていなかった。私にはそれが第一不思議だった。私はその二日前に由井が浜まで行って、砂の上にしゃがみながら、長い間西洋人の海へ入る様子を眺めていた。私の尻をおろした所は少し小高い丘の上で、そのすぐ傍がホテルの裏口になっていたのも、私の凝としている間に、大分多くの男が塩を浴びに出て来たが、いずれも胴と腕と股は出していなかった。女は殊更肉を隠しがちであった。大抵は頭に護謄製の頭巾を被って、海老茶や紺や藍の色を波間に浮かしていた。そういう有様を目撃したばかりの私の眼には、猿股一つで済まして皆なの前に立っているこの西洋人がいかにも珍しく見えた。



Sensei zdjął właśnie ubranie i zamierzał pójść się wykapać, kiedy ujrzałem go w tej herbaciarni po raz pierwszy. Wyszedłem przed chwilą z wody i suszyłem na wietrze mokre jeszcze ciało. Między nami poruszało się mnóstwo czarnych głów przesłaniających widok. Toteż gdyby nie szczególne okoliczności, nigdy bym zapewne Senseia nie zauważył. Jednak mimo ogromnego tłoku na plaży i mimo mego roztargnienia i zobojętnienia na otoczenie, zwróciłem na Senseia od razu uwagę dlatego tylko, że towarzyszył mu cudzoziemiec z Zachodu. Wyjątkowo jasna cera tego cudzoziemca rzuciła mi się w oczy w momencie, gdy miałem już wejść do herbaciarni. Stał z założonymi rękami i patrzył na morze; jego czysto japońska yukata leżała obok, rzucona niedbale na stół. Miał na sobie tylko slipki, takie same, jak my, Japończycy, zazwyczaj nosimy. Wydało mi się to szczególnie dziwne. Dwa dni przedtem byłem w Yuigahama, siedziałem tam na piasku i długo przyglądałem się kąpiącym się cudzoziemcom. Siedziałem na niewielkim wzgórku, nieopodal mnie znajdowało się tylne wejście do hotelu w stylu europejskim, widziałem więc wielu mężczyzn wychodzących, aby zanurzyć się w słonej wodzie – wszyscy mieli dokładnie zakryte piersi, ramiona, biodra. Tym staranniej kryły swą nagość kobiety. Większość z nich miała na głowie gumowe czepek, pomarańczowe, niebieskie lub granatowe, wyraźnie rysujące się ponad falami. Moim oczom, które oglądały niedawno tamtą plażę, Europejczyk spokojnie stojący wśród tłumu w samych japońskich slipkach wydał się tym bardziej niezwykle<sup>5</sup>.

Od zaimka tego rozpoczynają się również podrozdziały trzeci, czwarty, piąty, szósty, siódmy, a także liczne akapity w tekście. W narracji tej zaimek *watakushi* występuje z reguły w inicjalnej pozycji tematycznej, co sprawia, że pierwszoosobowość narracji jest silnie utrzymywana mimo braku gramatycznych wykładników wartości osobowej orzeczenia. W tym wypadku trzeba pamiętać jeszcze o zasygnalizowaniu przez narratora siebie samego w przywołanym tu początkowym fragmencie jako nadawcy tekstu, „będę pisał o nim po prostu Sensei, i to wcale nie dlatego, że w naszym kręgu komunikacyjnym tak będzie stosowniej, ale dla mnie samego taki sposób jest bardziej naturalny”.

Narrator jawi się tutaj nie tylko jako bezpośredni uczestnik sytuacji, ale także jako obserwator obeznany z normami komunikacyjnymi i swobodnie kształtujący swoją opowieść, przyznający sobie wyraźną autonomię i swobodę wyboru. Czytelnik zostaje wprowadzony w tę grę już od samego początku. Narrator precyzyjnie przypomina moment, kiedy użył po raz pierwszy zwrotu Sensei do swojego bohatera.

*Watakushi wa kore kara Sensei to kon'i ni natta. Shikashi Sensei ga doko ni iru ka wa mada shiranakatta. Sore kara naka futsuka oite chōdo mikkame no gogo datta to omou. Sensei to kakejaya de deatta toki, Sensei wa totsuzen watakushi ni mukatte, „Kimi wa mada daibu nagaku koko ni iru tsumori desu ka” to kiita. Kangae no nai watakushi wa kō iu toi ni kotaeru dake no yōi o atama no naka ni takuwaete inakatta. Sore de „Dō da ka wakarimasen”*

---

<sup>5</sup> Ibidem, s. 7–8.

*to kotaeta. Shikashi niya-niya waratte iru Sensei no kao o mita toki watakushi wa kyū ni kimari ga waruku nakatta. „Sensei wa?” to kikikaesazu ni wa irarenakatta. Kore ga watakushi no kuchi o deta Sensei to iu kotoba no hajimari de aru.*

私はこれから先生と懇意になった。しかし先生がどこにいるかはまだ知らなかった。

それから中二日おいてちょうど三日目の午後だったと思う。先生と掛茶屋で出会った時、先生は突然私に向かって、「君はまだ大分長くここにいるつもりですか」と聞いた。考えのない私はこういう問いに答えるだけの用意を頭の中に蓄えていなかった。それで「どうだか分かりません」と答えた。しかしにやにや笑っている先生の顔を見た時、私は急に極りが悪くなった。「先生は？」と聞き返さずにはいられなかった。これが私の口を出た先生という言葉の始まりである。

To był początek naszej znajomości. Nie wiedziałem jednak, gdzie Sensei mieszka.

Minęły chyba dwa dni wspólnego pływania, nadeszło popołudnie dnia trzeciego. Gdy spotkałem go w herbaciarni, zwrócił się nagle do mnie i zapytał:

– Czy długo jeszcze masz zamiar tu pozostać?

Nie zastanawiałem się nad tym, więc nie byłem przygotowany na takie pytanie. Odpowiedziałem po prostu:

– Jeszcze nie wiem. – Widząc grymas uśmiechu na jego twarzy poczułem się nagle zażenowany. Nie mogłem powstrzymać się od zapytania: – A Sensei?

To był początek, od tego czasu zawsze go tak nazywałem<sup>6</sup>.

Musimy też pamiętać o tym, że w japońszczyźnie z powodu braku nacechowania orzeczeń pod względem gramatycznej wartości kategorii osoby występują wyraźnie odmienne uwarunkowania narracyjnego teatru mowy. Pierwszoosobowa wartość orzeczenia może być narzucana w zdaniu powieściowym wyłącznie wówczas, gdy zaimek *watakushi* jest zarazem sygnalizatorem roli podmiotu. We wszystkich pozostałych przypadkach, gdy podmiot zdania jest inny lub gdy MÓWIENIE nie jest sygnalizowane z odniesieniem do zaimka *watakushi*, narracja pierwszoosobowa nabiera charakteru gramatycznie trzecioosobowego.

Wydarzenia obserwowane przez narratora dzieją się na scenie powieściowej z udziałem bohaterów trzecioosobowych (manifestowanych przez zaimki *kare*, *kanojo* i inne trzeciosobowe określenia takie jak np. *sono hito*, *ano hito*). Rola narratora staje się wówczas rolą wyłącznie kontekstową, implicytną i taki mechanizm możemy zaobserwować nie tylko w partiach opisowych, ale także w zdaniach przytaczających wypowiedzi dialogowe bohaterów. Narrator jest zatem w tym wypadku zewnętrzną rolą organizatora tekstu porządkującego sekwencje zdarzeń oraz sekwencje wypowiedzi.

*Watakushi wa tsugi no hi mo onaji jikoku ni hama e itte Sensei no kao o mita. Sono tsugi no hi ni mo mata onaji koto o kurikaeshita. Keredomo mono o iikakeru kikai mo, aisatsu*

<sup>6</sup> Ibidem, s. 10.

*o suru baai mo, futari no aida ni wa okoranakatta. Sono ue Sensei no taido wa mushiro hishakôteki de atta. Ittei no jikoku ni chōzen to shite kite, mata chōzen to kaette itta. Shūi ga ikura nigiyaka demo, sore ni wa hotondo chūi o harau yōsu wa mienakatta. Saisho isshe ni kita seiyōjin wa sono go marude sugata o misenakatta. Sensei wa itsu demo hitori de atta. Aru toki Sensei ga rei no tōri sassa to umi kara agate kite itsumo no basho ni nugisuteta yukata o kiyō to suru to dō shita wake ka, sono yokui ni suna ga ittai tsuite ita. Sensei wa sore o otosu tame ni ushiro ni muki ni natte yokui o ni, sando furutta. Suru to kimono no shita ni oite atta megane ga ita no sukima kara shita e ochita. Sensei wa shirogasuri no ue e hekōbi o shimete kara megane no nakunatta no ni ki ga tsuita to miete, kyū ni sokoirā o sagashihajimeta. Watakushi wa sugu koshikake no shita e kubi to te o tsukkonde megane o hiroidashita. Sensei wa „arigatō” to itte sore o watakushi no te kara uketotta.*

私は次の日も同じ時刻に浜へ行って先生の顔を見た。その次の日にもまた同じ事を繰り返した。けれども物をいい掛ける機会も、挨拶をする場合も、二人の間には起らなかった。その上先生の態度はむしろ非社交的であった。一定の時刻に超然として来て、また超然と帰って行った。周囲がいくら賑やかでも、それにはほとんど注意を払う様子が見えなかった。最初いっしょに来た西洋人はその後まるで姿を見せなかった。先生はいつでも一人であった。

或る時先生が例の通りさっさと海から上がって来て、いつもの場所に脱ぎ棄てた浴衣を着ようとする、どうした訳か、その浴衣に砂がいっぱい着いていた。先生はそれを落とすために、後ろ向きになって、浴衣を二、三度振った。すると着物の下に置いてあった眼鏡が板の隙間から下へ落ちた。先生は白緋の上へ兵児帯を締めてから、眼鏡の失くなったのに気が付いたと見えて、急にそこいらを探し始めた。私はすぐ腰掛の下へ首と手を突っ込んで眼鏡を拾い出した。先生は有難うといって、それを私の手から受け取った。

Następnego dnia również poszedłem na plażę o tej samej porze i znów zobaczyłem Senseia. Dzień później uczyniłem to samo, lecz nie nadarzyła mi się okazja do rozmowy czy choćby wymiany pozdrowień. Sensei zachowywał się raczej nietowarzysko. Przychodził na plażę i odchodził zawsze o jednakowej godzinie, zawsze wyniosły i obcy. Nie zauważyłem, żeby zwracał jakąkolwiek uwagę na gwarne i rozbawione otoczenie. Cudzoziemiec, z którym przyszedł za pierwszym razem, w ogóle się już nie pokazał. Sensei zawsze był sam. Kiedy pewnego dnia po skończonej kąpieli Sensei wkładał lekkie kimono, które zawsze zostawiał w tym samym miejscu, spostrzegł, że tym razem z niewiadomego powodu na kimonie pełno było piasku. Odwrócił się i kilka razy mocno nim potrząsnął. Wtedy przez szparę w deskach spadły na ziemię okulary leżące dotąd pod kimonem. Ich brak zauważył dopiero po zawiązaniu pasa, gdyż nagle zaczął się wtedy rozglądać dokoła. Pochyliłem się i podniosłem okulary spod ławki. Sensei powiedział „dziękuję” i wziął je ode mnie<sup>7</sup>.

Chyba najbardziej zauważalną cechą narracji w *Kokoro* jest jej stylizacja mologiczna i silne nacechowanie semantyczne zaimka *watakushi*. Warto przypomnieć, że poza jego tekstowym użyciem deiktycznym, kiedy towarzyszy mu gest

<sup>7</sup> Ibidem, s. 9.

wskazania samego siebie, wynikający z samej komunikacyjnej sytuacji opowiadania, może on ujawniać inne znaczenia, nie tyle deiktyczne, co akcentujące odrębność jego referenta, co może odpowiadać znaczeniu, „sam”, „samodzielnie”, „natomiast sam” itd. Pojawia się wówczas znaczenie kontrastu, przeciwstawienia, uwydatnienia narratora wobec innych postaci.

*Kodomo rashii watakushi wa, furusato o hanarete mo, mada kokoro no me de, natsukashige ni furusato no ie o nozonde imashita. Motoyori soko ni wa mada jibun no kaeru beki ie ga aru to iu tabibito no kokoro de nozonde ita no desu. Yasumi ga kureba kaeranakute wa naranai to iu kibun wa, ikura Tōkyō o koishigatte dete kita watakushi ni mo, chikarazuyoku atta no desu. Watakushi wa nesshin ni benkyō shi, yukai ni asonda ato, yasumi ni wa kaeru to omou sono furusato no ie o yoku yume ni mimashita.*

子供らしい私は、故郷を離れても、まだ心の眼で、懐かしげに故郷の家を望んでいました。固よりそこにはまだ自分の帰るべき家があるという旅人の心で望んでいたのです。休みが来れば帰らなくてはならないという気分は、いくら東京を恋しがって出て来た私にも、力強くあったのです。私は熱心に勉強し、愉快地遊んだ後、休みには帰れると思うその故郷の家をよく夢に見ました。

Kochałem swój dom, jak każde dziecko, a gdy się z nim rozstałem, w sercu zrodziła się tęsknota. Początkowo czułem się jak podróżnik, który nie wątpi, że gdziekolwiek zawędruje, powróci kiedyś w rodzinne strony. Choć wyjechałem do Tokio, bo bardzo pragnąłem być w tym mieście, to jednak czułem, że na wakacje muszę wrócić do domu. Uczyłem się pilnie, bawiłem z radością, a potem często śniłem o rodzinnych stronach i marzyłem, że na wakacje tam wrócę<sup>8</sup>.

Jak widać, w tym fragmencie wszystkie orzeczenia występują w stylu *masu tai* ます体 i wykazują gramatyczne podobieństwo do przytoczeń wypowiedzi mówionych.

*Tsutsuji ga moeru yō ni sakimidarete ita. Sensei wa sono uchi de kabairo no take no takai no o sashite, „Kore wa Kirishima deshō” to itta.*

躑躅が燃えるように咲き乱れていた。先生はそのうちで樺色の丈の高いのを指して、「これは霧島でしょう」といった。

Dokoła kwitły azalie, niczym buzujące płomienie. Sensei wskazał na wysoką azalię, o barwie żółto-brązowej i powiedział: – Tę odmianę nazywają chyba Kirishima – Zamglona Wyspa<sup>9</sup>.

*Sensei wa dara-dara nobori ni natte iru iriguchi o nagamete „Haitte miyō ka?” to itta. Watakushi wa sugu „Uekiya desu ne.” to kotaeta.*

先生はだらだら上りにっている入口を眺めて、「はいってみようか」といった。私はすぐ「植木屋ですね」と答えた。

<sup>8</sup> Ibidem, s. 122–123.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 56.

Sensei spojrział na leniwie wijącą się dróżkę i zapytał:

– Wejdziemy?

– Ależ tak – odpowiedziałem. – Pewnie mieszka tutaj sprzedawca drzewek doniczkowych<sup>10</sup>.

W tego rodzaju strukturach tekstowych, gdzie mieszają się ze sobą partie czysto narracyjne opisu, pozazdaniowe sygnały przytoczeń oraz same przytoczenia, narracja jest semantyczno-pragmatycznie porządkowana za pomocą środków gramatycznych. Przede wszystkim zwraca tu uwagę dokonana już wówczas, gdy tekst swojej powieści autor publikował (dokładnie nastąpiło to w okresie od 20 kwietnia do 11 sierpnia 1914 roku) w odcinkach na łamach „Asahi Shinbun”, stabilizacja narratywnej formy orzeczenia, czyli wspomnianego wcześniej stylu *suru tai* albo *de aru tai*. Jest ona konsekwentnie stosowana w całym tekście i w jej semantyce możemy zauważyć następujące własności:

## Neutralna perspektywa osobowa narracji

Jest to perspektywa tekstu stworzonego, utrwalonego jako narracja pierwszoosobowa, ale bez żadnej próby wpływania na percepcję czytelniczą czy też – ściślej – na jakiegokolwiek dynamizowanie interakcji na linii narrator-czytelnik. Można zatem stwierdzić, że jest to narracja niezaangażowana, niesubiektywna, z potencjalnym zbiorowym, nieokreślonym adresatem.

## Stylistyczne nacechowanie narracji jako tekstu pisanego

Przeciwstawia się ono wyraźnie partiom dialogowym, które niezależnie od również zauważalnego nacechowania literackością zdradzają jednak mówiony, potoczny styl komunikacji, ujawniają bezpośrednią interakcję komunikacyjną bohaterów dzięki zróżnicowaniu poziomu honoryfikatywności.

Tak jak mogliśmy to zaobserwować w podanych tutaj przykładach, Sensei używa formy poufalej *-ru*, *-tai*;

– *Shizuka da ne. Kotowarazu ni haitte mo kamawanai darō ka?*

– *Kamawanai deshō.*

*Futari wa mata oku no hō e susunda.*

「静かだね。断わらずにはいっても構わないだろうか」

「構わないでしょう」

二人はまた奥の方へ進んだ。

– Jak tu cicho! Nie wiem, czy wolno nam było wchodzić tutaj bez pytania...

<sup>10</sup> Ibidem.

– Chyba tak.

Poszliśmy dalej.<sup>11</sup>

podczas gdy narrator w swoich własnych wypowiedziach posługuje się formami grzecznymi, aprecjatywnymi wobec Senseia. W tym wypadku jednak formy z repertuaru *-ru tai* i *da tai* mają z gruntu odmienny status narracyjny, gdyż nie są formami narratywnymi. Są one formami wzorowanymi na rzeczywistej interakcji komunikacyjnej mówiących do siebie bohaterów. W ten sposób w japońskim tekście powieści ujawnia się nieprzekładalna w zasadzie na inne języki różnica między tym, co mówi bohater powieści w konkretnej sytuacji komunikacyjnej i co mówi narrator zwracający się w dialogu do bohatera, a tym, w jaki sposób relacjonowane są zdarzenia, stany, widoki stanowiące składnik fabuły.

## Odmienne sposoby aktualizacji tekstu w odbiorze czytelniczym

W tym wypadku, również niezależnie od braku gramatycznej kategorii osoby, różnica między narracją opisową a dialogami bohaterów odzwierciedlana jest pośrednio w percepcji czytelniczej polegającej na milczącym odtwarzaniu prozodycznych własności tekstu mówionego i jego organizacji odmiennej od takich samych własności tekstu niedialogicznego.

Jak już zauważyliśmy wcześniej, w tekście *Kokoro* możemy też odnaleźć bardzo wyraziste rozróżnienie narracji opisowej, literackiej i narracji nacechowanej interakcją komunikacyjną w części drugiej powieści, przynoszącej tekst listu Senseia jako jego swoisty testament i pożegnalne przesłanie skierowane do narratora. List literacki jako gatunek i część prozy powieściowej został, podobnie jak cała nowoczesna narracja, ukształtowany w dobie Meiji pod wpływem prozy zachodnioeuropejskiej w ramach nurtu *hon'yaku bungaku* „literatury przekładowej” i był on z jednej strony bliski duchem tradycyjnej eseistyce, prozie z gatunku *shishōsetsu* „powieści o sobie” oraz prozie pamiętnikarskiej z gatunku *nikki*. Różnił się radykalnie od stylu epistolograficznego tradycyjnych listów pod względem kształtu językowego, gdyż nie respektował tradycyjnego kanonu etykiety, ceremonialnej grzeczności, struktury i układu komponentów identyfikujących adresata, nadawcę, odnoszących się w aluzyjny sposób do kalendarza, komunikujących główny przekaz również aluzyjnie i niebezpośrednio.

Zamieszczony tutaj obszerny, wieloczęściowy list-odpowiedź wyróżnia się przede wszystkim nienarracyjnymi formami orzeczeń utrzymanymi na poziomie quasi-rzeczywistej adresatywności z końcówką *-(i)mas-*, która w tradycyjnej doktrynie gramatycznej jest traktowana jako czasownikowy, pomocniczy człon złożenia dwuczasownikowego. Forma ta jest nacechowana bezpośrednią interak-

---

<sup>11</sup> Ibidem.

cyjnością typu mówionego, nawet jeżeli stylistycznie występuje w liście literackim jako tekście pisanym.

Możemy zatem porównać teraz fragmenty tych dwóch różnych konwencji narracyjnych na przykładzie wybranych fragmentów utworu.

## Narracja opisowa

*Watakushi ga Sensei to shiriai ni natta no wa Kamakura de aru. Sono toki watakushi wa mada wakawakashii shosei de atta. Shochū kyūka o riyō shite kaisuiyoku ni itta tomodachi kara zehi koi to iu hagaki o uketotta no de, watakushi wa tashō no kane o kumen shite, dekakeru koto ni shita. Watakushi wa kane no kumen ni ni, sannichi o tsuiyashita.*

私が先生と知り合いになったのは鎌倉である。その時私はまだ若々しい書生であった。暑中休暇を利用して海水浴に行った友達からぜひ来いという端書を受け取ったので、私は多少の金を工面して、出掛ける事にした。私は金の工面に二、三日を費やした。

Senseia poznałem w Kamakurze. Byłem wtedy jeszcze młodym, początkującym studentem. Przyjaciel, który korzystając z letnich wakacji, przebywał nad morzem, prosił, żebym koniecznie do niego przyjechał, zdobyłem więc po kilku dniach trochę pieniędzy i postanowiłem go odwiedzić<sup>12</sup>.

W przytoczonym tu fragmencie mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową, ale utrzymaną w stylu gramatycznie narratywnym. Jest to zatem narracja manifestująca pisany charakter tekstu i abstrakcyjny, potencjalny komunikacyjnie typ kontaktu między narratorem a czytelnikiem. W percepcji czytelniczej narrator będzie w związku z tym nieokreślony do końca sytuacyjnie. Jego rola komunikacyjna jest bowiem rolą nadrzędną w stosunku do całego tekstu.

## Narracja epistolarna

*Kono tegami ga anata no te ni ochiru koro ni wa, watakushi wa mō kono yo ni wa inai deshō. Toki ni shinde iru deshō.*

「この手紙があなたの手に落ちる頃には、私はもうこの世にはいないでしょう。とくに死んでいるでしょう」

Kiedy ten list dojdzie do Twoich rąk, mnie chyba już nie będzie na tym świecie. Będę martwy<sup>13</sup>.

(zдание listu, przytoczone w ramach narracji opisowej, niepowtórzone w części drugiej, ściśle zachowujące przekaz listowny)

<sup>12</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 112.



...Watakushi wa kono natsu anata kara ni, sando tegami o uketorimashita. Tōkyō de sōtō no chii o etai kara yoroshiku tanomu to kaite atta no wa, tashika nidome ni te ni itta mono to kioku shite imasu. Watakushi wa sore o yonda toki nan to ka shitai to omotta no desu. Sukunaku to mo henji o agenakereba suman to wa kangaeta no desu. Shikashi jihaku suru to, watakushi wa anata no irai ni tai shite, marude doryoku o shinakatta no desu. Goshōchi no toori, kōsai kuiki no semai to iu yori mo, yo no naka ni tatta hitori de kurashite iru to itta hō ga tekisetsu na kurai no watakushi ni wa, sō iu doryoku o aete suru yochi ga mattaku nai no desu. Shikashi sore wa mondai de wa arimasen. Jitsu o iu to watakushi wa kono jibun o dō sureba ii no ka to omoiwarzuratte ita tokoro na no desu. Kono mama ningen no naka ni torinokosareta miira no yō ni sonzai shite yukō ka, sore to mo....

..... 私はこの夏あなたから二、三度手紙を受け取りました。東京で相当の地位を得たいから宜しく頼むと書いてあったのは、たしか二度目に手に入ったものと記憶しています。私はそれを読んだ時何とかしたいと思ったのです。少なくとも返事を上げなければ済まんとは考えたのです。しかし自白すると、私はあなたの依頼に対して、まるで努力をしなかったのです。ご承知の通り、交際区域の狭いというよりも、世の中にたった一人で暮しているといった方が適切なくらいの私には、そういう努力をあえてする余地が全くないのです。しかしそれは問題ではありません。実をいうと、私はこの自分をどうすれば好いのかと思ひ煩っていたところなのです。このまま人間の中に取り残されたミイラのように存在して行こうか、それとも.....

Otrzymałem od Ciebie kilka listów tego lata. Jeśli dobrze pamiętam, w drugim liście prosiłeś mnie o pomoc w znalezieniu odpowiedniej posady. Kiedy czytałem, miałem zamiar jakoś załatwić. Myślałem, że powinienem przynajmniej Ci odpowiedzieć. Muszę jednak wyznać, że nie uczyniłem niczego, żeby spełnić Twoją prośbę. Jak ci wiadomo, zakres moich kontaktów towarzyskich jest raczej wąski i najwłaściwiej byłoby powiedzieć, że żyję w tym świecie zupełnie sam, toteż nie mam najmniejszych możliwości podjęcia tego rodzaju starań. Ale nie w tym kryje się sedno rzeczy. Prawdę mówiąc, sam się dreczę i nie wiem, co ze sobą zrobić. Czy po prostu nadal istnieć niby mumia, zapomniana pośród ludzi, czy może...<sup>14</sup>

W naracji epistolarnej, którą ilustruje powyższy fragment, zwraca uwagę nie tylko pięciokrotne użycie zaimka pierwszej osoby (*watakushi*), ale także pięciokrotne użycie mówionej stylistycznie formy orzeczeniowej *no desu*. Jest ona szczególnego rodzaju formą predykatywną o funkcji eksplikatywnej (gdyby tak można było ją określić w wielkim przybliżeniu). Dla narracji literackiej typu epistolarnego w trzeciej części tekstu *Kokoro* jednak istotny jest nie tylko jej mówiony charakter, ale także jej funkcja wzmacniająca zdecydowanie fatyczność. Monolog w liście Senseia wprowadza i podkreśla niezwykle silną więź komunikacyjną między Senseiem a narratorem, w dodatku w sytuacji, gdy ten ostatni jest czytelnikiem przesłania zza grobu.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 114.

*No desu* może mieć wiele różnych odpowiedników w języku polskim. Znaczenie tej formy można oddawać jako: *otóż; widzisz; chcę ci zatem wyjaśnić, że; wierz mi; przecież; bowiem; no bo; tak więc; zatem* itd., a jej wieloznaczność jest wyraźnie odczuwalna. W liście Senseia występuje ona jako komponent wiążący eseistyczny, literacki styl listu z trybem bezpośredniego zwracania się do adresata, sterowania jego emocjami, angażowania jego wrażliwości. W ten sposób cały tekst nabiera zdecydowanie silniejszego nacechowania fatycznego niż narracja w pierwszej części. Literacka semiotyka gramatycznych form narracji typu neutralno-narratywnego *suru tai* oraz epistolarno-adresatywnego *masu/desu tai* ukazuje się nam zatem w całkiem nowym świetle.

W literackim teatrze mowy w japońszczyźnie w tym kształcie, jaki nadał mu Natsume Sōseki, formy orzeczeniowe grają różne role, co po części wynika też z typologicznych własności składni japońskiej, w której predykat jest eksponentem różnych perspektyw, uwarunkowań międzyosobowych i przestrzeni narracji.

Na zakończenie należy jeszcze zaznaczyć, że przedstawiony tutaj tak pobieżnie lingwistyczny obraz narracyjnej poetyki powieści *Kokoro* nie tłumaczy bynajmniej w pełni całego jej mistrzostwa. O wiele ważniejsze jest tutaj ukształtowanie techniki narracyjnej w taki sposób, aby komunikacja literacka mogła się odbywać równie bogato jak w pełni dojrzałej literacko literaturze europejskiej czy amerykańskiej. To zrównanie sporego dystansu nie tyle artystycznego (gdyż artystyczne osiągnięcia prozy japońskiej nie mogą być podane w wątpliwość), ile właśnie komunikacyjno- czy też pragmatyczno-literackiego. Narrator w tekście *Kokoro* jest osobowością zdolną do prowadzenia wysoce intelektualnej rozmowy z czytelnikiem. Ma mu wiele do zaoferowania, ale też wiele oczekuje od jego erudycji.

Narracja stała się zatem taką samą płaszczyzną głębokiej modernizacji i przemiany treściowej i formalnej jak i cały fundament literatury japońskiej końca XIX i początku XX wieku w postaci tworzywa językowego, zasobu gatunków, repertuaru tematycznego i intelektualnej głębi podejmowanych debat. Powieść zyskała zupełnie nowy wymiar komunikacji z czytelnikiem właśnie za sprawą tak dojrzałej narracji, prezentującej w dodatku forum do zasadniczej i poważnej wymiany myśli, sądów, propozycji i wątpliwości, która jest niezbędna w poznawaniu i kształtowaniu duchowego otoczenia jednostki.

Przy wszystkich swoich zwątpieniach co do celów i środków przyspieszonej modernizacji kraju, imitowania łatwych w odbiorze wzorców z Zachodu, Natsume Sōseki stał się jednak pisarzem-myślicielem, zupełnie nieodbiegającym od zachodnich ideałów człowieka pióra, a na kartach jego powieści literatura japońska zyskała w pełni światowy wymiar.

## Bibliografia

- Ihara Saikaku, *Przypadki miłosne pięciu kobiet. Kōshoku gonin onna*, red. i tłum. Katarzyna Sonnenberg, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Janasiak Christoph, „Rozwój prasy japońskiej w okresie Meiji – narodziny języka nowoczesnej komunikacji społecznej”, *Japonica*, nr 11, 1999, s. 73–91.
- Natsume Sōseki, *Kokoro*, Tōkyō: Shūeisha bunko, 1991.
- Natsume Sōseki, *Sedno rzeczy*, tłum. Mikołaj Melanowicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Natsume Sōseki-shū (2): *Kokoro, Gendai bungaku taikai*, t. 14, Tōkyō: Chikuma shobō, 1964.
- Weinsberg Adam, *Językoznawstwo ogólne*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.